

Erling Aadland

SANGEN, STEMMEN OG TEKSTEN – OM SANGLYRIKK

Lyrikk og musikk – før og etter skriften

Storparten av lyrikken har til alle tider vært sanglyrikk. Det er nok å nevne den gammelgreske lyriske diktningen, middelalderens trubardurlyrikk og salmesangen. Lyrikkens forbund med musikken forsvinner først på trubadurlyrikkens fjerde hovedområde, Sicilia, der sonetten ble til på 1200-tallet, men det tok ennå lang tid før det ble vanlig å skille lyrikk fra musikk – liksom det tok lang tid før også de andre sjangrene ble rettet inn mot stillelesning. De siste 500 år er det blitt skrevet mye lyrikk uten forbindelse med musikk, men det er også skrevet store mengder sanglyrikk.

Og i dag er vi kanskje på vei mot en ikke-lenger-skriftlig tilstand: Det meste av lyrikken er igjen sanglyrikk, og som følge av medieutviklingen er den blitt nokså uavhengig av skriftfesting overhodet. Dette byr på visse problemer, som jeg skal komme til.

Forbindelsen mellom musikk og lyrikk er mye eldre enn skriftspråkene, og kunne vi se 200 eller 1000 år inn i fremtiden, ville vi trolig se at forbindelsen består: Ord synges til musikk, men skriftkulturen – slik vi kjenner den - er kanskje over. Boklyrikkens epoke kan altså bli en parentes i lyrikkhistorien.

Mellom de to lyriske mediene, den trykte boksiden og sangen, er det forskjeller, som jeg skal si litt om, men først noen få ord om den viktigste likheten.

Lyrikkens egenart

I dag er det egenartede ved lyrikken i ferd med å tapes av syne – trolig på grunn av en generell påvirkning på all litteratur fra prosaen og særlig den såkalt selvframstillende. Lyrikken kan imidlertid ikke forstås ut fra enkle kausalforestillinger om først liv - så dikt. Lyrikken beveger seg friere i tid og rom. Den er ikke dermed nødvendigvis evigere enn annen kunst, men den er kanskje mer opptatt av udødelighet. Ordets, diktets og sangens varighet langt utover dikterens liv og tid, langt utover epoken, kanskje utover alle menneskers liv og tid, er et viktig metalyrisk og -sanglig tema som forekommer i nær sagt all lyrikk og sanglyrikk.

Hovedforskjellen på sanglyrikk og boklyrikk er naturligvis at den første består av både lyrikk og musikk, og at den har sitt mål i fremføringen, mens den andre har sitt mål i (den stille) lesningen. For fremføring er mer enn lesning, det er en muntlig aktualisering. Sanglyrikk er en forhandling mellom språk og stemme. Derfor har språkmusikalske virkemidler en mer fremtredende rolle i sanglyrikken.

Litteratur og musikalitet

Ren musikk, organisert lyd, kan beskrives, men vanskelig fortolkes. Det finnes ingen kodifiserte korrelasjoner mellom lyd og betydning. Men når musikk trer inn i kodifiserte rammer, som f. eks. sjanger eller tradisjon, både lettes og påkalles fortolkningen. Og når musikk forbindes med tekst, når vi har sanglyrikk, blir tolkning like viktig som beskrivelse.

Men ikke alle sanglyriske virkemidler opptrer i skrift. Diksjon og frasering er ikke-skriftlige fenomener. Teksten sier oss intet om måten det synges på, og teksten er i mange tilfeller også høyst ustabil i forhold til den aktualiserte sanglyrikk.

All diktekunst benytter seg av språkmusikk, i mindre eller større grad, men det er jevnt over mer språkmusikk i lyrikk generelt og i sanglyrikk spesielt. Språkmusikk har to hovedmomenter: rytme og klang, momenter som både letter

hukommelsen, koordinerer kroppslig bevegelse og påvirker følelsene, i ytterste fall i retning av ekstase og transe.

Jeg skal først gi noen eksempler på språkmusikk, og alle eksemplene mine tar jeg fra vår tidsalders viktigste sanglyriker, Bob Dylan. Deretter skal jeg bevege meg over til det jeg anser for den viktigste forskjell på sanglyrikk og boklyrikk, forholdet mellom lyd og skrift, og særlig problemet med å etablere teksten.

Homofoni og nonsensvers

Lydmalende ord, ord med en ikke-arbitrær mening, finnes det mer av i alt språk enn vi liker å tro, sterkt beruset som vi er av den strukturelle lingvistikken. Lydmalende ord er ikke meningsløse, men meningen deres er ofte ganske ubestemme-
lig. Sagt på en annen måte: Det er god klang i ordet «klang».

Mine eksempler skal i hovedsak handle om rimet, det viktigste språkmusikalske middel. Men først et lite eksempel på homofoni, som ikke lar seg se i skriften. Sangen «All the Tired Horses» (1970) er en 3 minutter lang repetisjon av kupletten: «All the tired horses in the sun/ How'm I supposed to get any ridin' done?» Her lyder «riding» også som «writing». Det handler kanskje om skriveblokkering? – ikke et ukjent problem for Dylan på den tiden.¹

Ordlek og nonsenslyrikk preger de fleste sangene Dylan skrev og spilte inn i 1967 sammen med The Band, avsondret fra verden i The Big Pink. Men denne ofte rent bablende og rent ut sagt semiotiske lyrikken er ofte også helt på grensen til å love mening. I «Tiny Montgomery» sender tittelpersonen hilsener til mange rare typer: Skinny Moo, Half-track Frank, Lester, Lou og hele CIO (Congress of Industrial Organizations – amerikansk LO) - i korte, uforståelige fraser, som trolig er skapt mer ut fra lyd enn mening. Samlet sett virker dette som et hermetisk privatspråk, kanskje et kodespråk for medlemmer av et hemmelig forbund, og det setter oss på spo-

¹ Jf. Clinton Heylin: *Revolution in the Air, The Songs of Bob Dylan Vol. 1: 1957-73*, [2009] 2010, s. 493.

ret av en mulig mening. Tiny Montgomery «says hello» til «ev'rybody/ Down in ol' Frisco». ² Det er blitt påpekt at «ol' Frisco» er et uttrykk ingen har brukt på svært lang tid. Det kan derfor være belegg for å si at Tiny har sittet lenge i fengsel og hilser sine forbrytervenner gjennom en cellekamerat som er i ferd med å slippe ut. ³

Da sangen ble trykket, ble den delvis endret. Selv om «Pick that drip/ And bake that dough» og «Now grease that pig/ And sing praise» så vidt gir mer mening enn hva Dylan virkelig synger: «Pink that dream/ And nose that dough» – og «Grease that gig/ And play it blank» – så er de opprinnelige ordene kanskje mer sjarmerende. ⁴

Lakonisk sangstil – deadpan

Før jeg kommer til rimet, også noen ord om sangstil, noe som altså heller ikke kan observeres i det skriftlige uttrykket. Muntlig (sang)poesi er naturligvis svært avhengig av sangeren og hans stemmebruk. Den amerikanske deadpan-stilen, som gjelder både ansiktet (pokerfjeset) og diksjonen (den bevisst uttrykksløse stemmen), som er lakonisk på grensen til det totalt likegyldige, er en stil Dylan ofte tar i bruk – og ofte med gunstig virkning. Deadpan-avleveringen kan bære frem en hel sang eller dreie fremføringen i en retning som langt på vei motsier en sangs verbale semantikk.

Måten Dylan avslutter «The Lonesome Death of Hattie Carroll» (1963) på, en av hans siste og beste protestsanger, med en iskald avlevering, understatement og en ørliten

² Alle sitater fra publisert Dylan-lyrikk er fra *Sangtekster 1962-2001*, 2004 (Damm). Ettersom denne utgivelsen er så lett å finne frem i, og for ikke å overbelaste referanseapparatet, oppgir jeg ikke sidetall, bare årstall (for sangens tilblivelse – ikke nødvendigvis dens publisering).

³ Jf. Andy Gill: *Bob Dylan, The Stories Behind the Songs 1962-1969*, [1998] 2011, s. 170.

⁴ Heylin: *Revolution...*, *op.cit.*, s. 406.

nølede pause i ordene «with a (PAUSE) six-month sentence», er ett av de beste eksemplene.⁵

Tilsvarende i «Clothesline Saga» (1967). Klimaks i denne sangen som gjengir en triviell samtale mellom naboer på landsbygden, er utsagnet «The Vice-President's gone mad!» og den stoiske responsen: «Well, there's nothin' we can do about it». Dylan avleverer alt på ytterst lakonisk vis, så søvndyssende likegyldig at sangen nærmest sniker seg inn i det ubevisste.⁶

Nok et eksempel: «Goin' to Acapulco» (1967) er på papiret en lystig sang om å reise ned til Mexico og besøke den godhjertede gledespiken «Rose Marie». Men sjelden er en så lystig sang blitt sunget så sørgmodig. Andy Gill skriver: «this must be the most mournful of good-time songs, sung as if the prospect of 'Goin' to have some fun' contained its own karmic downside, incurring a moral debt to be repaid in full at some unspecified later date».⁷ Det hele ender da også i en onani-metafor, hvor lysten sammenlignes med en nedsarvet brønn, og han skal «go pump on it some».

Også her skiller den trykte teksten seg fra sangen, så det er neppe lurt å legge for mye i den ene eller andre tolkning. Sangen ble copyright-registrert så sent som i 1975, og da gjorde Dylan sangen mindre vågal ved å skrive om to av versene. I første vers synger han «I'm just the same as anyone else/ When it comes to scratching for my meat», mens han i det andre forbereder onani-metaforen med å si: «I can blow my plums, and drink my rum, and go home and have my fun». Senere ble det første til: «And I'm just the same as the Taj Mahal/ When it comes to standing on my meat», mens det andre ble til: «If the wheel don't drop and the train don't stop/ I'm bound to meet the sun». I 1985-utgaven av *Lyrics* (og senere)

⁵ Se Christopher Ricks sin fine lesning av denne i *Dylan's Visions of Sin*, 2003, s. 221-233. Se også Gill, *op. cit.*, s. 65.

⁶ Jf. Heylin: *Revolution...*, *op. cit.*, s. 460-61.

⁷ Gill, *op. cit.*, s. 162.

er det første igjen omskrevet: «It's a wicked life but what the hell, The stars ain't falling down/ I'm standing outside the Taj Mahal/ I don't see no-one around.» Omskrivninger som ikke akkurat forbedrer sangen.⁸

Rim

Rimet er ordmusikkens viktigste redskap, og det er primært et lydlig virkemiddel. Den andre hovedfunksjonen det har, semantisk opposisjon mellom lydlike, men betydningsulike ord, gjør at det også med stort hell kan benyttes i boklyrikken – også i dens mest cerebrale former og arter.

Hos Dylan finner vi naturligvis mye rim, og mange svært gode. I protestsangen «Only a Pawn in Their Game» (1963) finner vi f. eks. inni den tredje strofen en svært vellykket rimstilling: «To protect his white skin/ To keep up his hate/ So he never thinks straight/ About the shape that he's in». Vi ser her at «his white skin» rimer med «the shape that he's in» og hvordan disse to pakker inn parrimet «hate»/ «straight». Den hvite huden innkapsler bokstavelig og metrisk den rasistiske tankegangen.

Et annet interessant rim har vi i «Sign on the Window» (1970). Sluttstrofen synger: «Build me a cabin in Utah/ Marry me a wife, catch rainbow trout/ Have a bunch of kids who call me «Pa»/ That must be what it's all about.» Ikke bare ender den første og tredje linjen i en taktfigur som ligner spondéen, dvs. med dobbeltrykk. I tillegg risser det første trykkleddet, «U» (i «Utah») og «me» (i «me Pa») opp en idyllisk kjærlighetsrelasjon: «You» og «me» skal finne lykken ved trekke oss tilbake fra bylivet. Samtidig som rim og semantikk slik understreker det pastorale budskapet, så bidrar fremføringen til å ventilere en gryende misnøye med tosomheten.⁹

Rekken av innovative, vågale og merkvverdige rim er lang. I to ulike sanger, «Going Back to Rome» (1963) og «When

⁸ Jf. Heylin: *Revolution...*, *op. cit.*, s. 465.

⁹ Jf. Christopher Ricks, *op. cit.*, s. 37.

I *Paint My Masterpiece* (1971) rimer Dylan «see 'em» med «Coliseum».¹⁰ I den obskure sangen «You've Been Hiding Too Long» (1963) rimes «patriotism» med «boy in prison»,¹¹ og i den kjente «Subterranean Homesick Blues» (1965) merker vi knapt at han rimer «medicine» (sunget: «medicent») med «basement», «pavement» og «government».¹²

Også den berømte «It's Alright, Ma» (1965), en av rap-lyrikkens viktigste forgjengere, avleveres deklamatorisk og på deadpan manér. Men det er kaskaden av bilder som dominerer teksten, et intrikat rimskjema og en ambisiøs strofebygning. Sangen er en av Dylans største litterære bedrifter, og han bruker stemmen til å vrenge uttalen for å få f.eks. «phony», «lonely» og «show me» til å rime.¹³ Lakonisk og nonsjant avleveres også «Tombstone Blues» (1965). Åpningskupletten sier: «The sweet pretty things are in bed now of course/ The city fathers they're trying to endorse». Spranget fra det hverdagslige «of course» til det byråkratiske «endorse» står godt til denne absurdistiske samfunnssatiren.¹⁴

«Black Diamond Bay» (1975) har mange merkelige og fantasifulle rim: «veranda»/ «nectie and a»; «open»/ «rope and»; «s'il vous plaît»/ «fly away»; og «the basement blew»/ «je vous aime beaucoup».¹⁵

Men ikke alle rim er gode. «No Time to Think» (1978) er en ambisiøs sang, som ikke lykkes helt. Men frekke og dristige innrim er det nok av: «You're a soldier of mercy, you're cold and you curse/ 'He...'; «I've seen all these decoys through a set of deep turquoise [...]».¹⁶ Her er Dylan rimsmed,

¹⁰ Heylin: *Revolution...*, *op. cit.*, s. 155.

¹¹ *Ibid.*, s. 162.

¹² *Ibid.*, s. 267.

¹³ *Ibid.*, s. 258.

¹⁴ Jf. Gill, *op. cit.*, s. 118.

¹⁵ Jf. Clinton Heylin: *Still on the Road, The Songs of Bob Dylan Vol. 2: 1974-2008*, [2010] 2011, s. 100.

¹⁶ *Ibid.*, s. 131.

den kunstneriske virkningen uteblir, og sikkert ikke bare pga. rimene.

Et dårlig innrim har vi i sluttlinjen i «Winterlude» (1970): «Winterlude, this dude thinks you're grand», og dette var like før han mottok sitt første æresdoktorat (ved Princeton). Dårlig er også dette rimet i «Licence to kill» (1983): «Oh, man has invented his doom/ First step was touching the moon». Og i «I Feel a Change Comin' On» (2009) rimes den selvforherligende linjen «They tell me I've got the blood of the land in my voice» med James Joyce, men det fremstår helst som nødrim og/ eller namedropping.¹⁷

Det har også vært hevdet at vi utsettes for dylanesk ironi i den kjente sangen «Blind Willie McTell» (83), at Dylan egentlig knytter an til en annen blind bluessanger, Blind Willie Johnson, men at han har valgt McTell fordi navnet rimer så mye bedre enn Johnson, og også bedre enn McTells egentlige etternavn, McTear.¹⁸

Allusjoner og tolkningsproblemer

Forståelses- og tolkningsproblemer som følge av allusjoner og intertekstualitet gjelder all diktetekunst. Sanglyrikken står på dette punkt ikke i noen særstilling. Jeg vil likevel ta med noen få eksempler på at også sanglyrikken lett kan misforståes om vi ikke akter på dette.

Nøkkellinjen i «This Wheel's on Fire» (1967), som bl.a. er kjent som signatur-melodi for tv-komedien *Absolutely Fabulous*, lyder slik: «If your mem'ry serves you well». Sangen har fått status som en – rett nok mørk – hengivelse til et utsvevende rock 'n' roll liv, men linjen er en direkte allusjon til åpningslinjen i Rimbauds *A Season in Hell (Une Saison en enfer)*: «Jadis, si je me souviens bien...» («Once, if I remember right, my life was a celebration where all hearts were open and all wines flowed.»)¹⁹ Påkallelsen av Rimbaud forsterker

¹⁷ Heylin, *Still on...*, op. cit., s. 619.

¹⁸ Jf. *Ibid.*, s. 305-12,

¹⁹ Jf. Heylin: *Revolution...*, op. cit., s. 424.

betydningen av et kommende mørke, som også kan forbindes med biografien: Dylans motorsykkelulykke året før sangen ble skrevet.

Men det kan også leses mer apokalyptisk, for sangen alluderer til *King Lear* - hvor det heter: «Thou art a soul in bliss/ But I am bound/ Upon a wheel of fire» (akt 4, scene 7) – et uttrykk som igjen er inspirert av profeten Esekiel (kap.1, som ofte leses som en skildring av ufo'er).²⁰

Andre ganger kan vi komme til å tolke allusjonen feil. «Ain't Talkin'» (2006) er en sang som gjennom sin bibelske tone sannsynliggjør at sangens «mystic garden» og gartnerens forsvinning («the gardener is gone») alluderer til hagen hvor Maria Magdalena og den andre Maria fant Kristi tomme grav. Var det ikke for sangens stemning, og konteksten – den seine Dylans sterkt kristent pregede sangverk – kunne vi fristes til å tolke gartnerens fravær negativt: f. eks.: Gud er død, men ut fra konteksten vil det være feil å lese trosfrfall eller noe lignende ut av denne sterkt religiøse sangen.²¹

Forfatterens blindspor og avledningsmanøvre

En annen form for utfordring har vi når forfatteren selv mis-leder oss, enten bevisst eller av vanvare. I «Tangled Up in Blue» (74) vises det til «an Italian poet/ From the thirteenth century», og de fleste har tatt århundret bokstavelig og tenkt at det må være Dante. Andre har foreslått Petrarca (fra det fjortende århundre) både fordi han står bedre til sangens innhold og fordi Dylan trolig ikke tok det så nøye med århundrene. Men i et intervju i 1978 sa Dylan: 'Yeah that poet from the 13th century...Plutarch. Is that his name?' Det er rimelig å tro at Dylan kan blande sammen Plutark og Petrarca, enten som en bevisst spøk eller pga. feilerindring. Men var det feilerindring, ville han neppe blandet sammen Plutark og Dante.²²

²⁰ Jf. Gill, *op. cit.*, s. 175.

²¹ Jf. Heylin, *Still on...*, *op. cit.*, s. 604-06.

²² Jf. Derek Barker: «Blood On The Tracks: A Review», i *20 Years of ISIS*,

Tilsvarende med «Every Grain of Sand» (1981). Dylan har uttalt at sangen «is in that area where Keats is. That's a good poem set to music. ... [Yet] the simplicity of it can be ... deceiving [...]».²³ Men, fortsetter Heylin, skal vi virkelig akseptere at han ikke makter å skille mellom Keats og Blake? Eller er dette nok en falsk ledetråd?

For denne sangen er blakesk tvers gjennom. Den tar tittelen fra åpningen av Blakes «Auguries of Innocence»: «To see a World in a Grain of Sand/ And a Heaven in a Wild Flower». I *Milton* heter det: «Seest thou the little winged fly, smaller than a grain of sand?/ It has a heart like thee [...] open to heaven & hell» (Book the First, Plate 20, line 27-28). Og i *Jerusalem, the Emanation of the Giant Albion* heter det: «By Satans Watch-fiends tho' they search numbering every grain/ Of sand on Earth every night, they never find this Gate» (Plate 35, line1-2).²⁴

Den publiserte teksten skiller seg lite fra sangens demo (23. sep. 1980). Men nestsiste linje plaget tydeligvis Dylan. Opprinnelig sang han: «I am hanging in the balance of a perfect finished plan»; men i mai året etter var det blitt til: «the reality of man». Ingen av dem er helt tilfredsstillende, for han forsøker å smelte sammen to tanker (og akkurat det er keatsk): nemlig at vår fortid, nåtid og fremtid allerede er forutbestemt av Skaperen, og at hans egen frelse ligger i vekt-skålene. I konsertsammenheng har Dylan derfor ofte rotet til linjen ved å blande de to: «the perfect finished of man».²⁵

Daniels bok inneholder advarselen: «Thou art weighed in the balances, and art found wanting» (5:27), men det er kanskje heller Esras 2. bok, et apokryft skrift hvor skriveren Esra mottar visjoner fra erkeengelen Uriel, som har inspirert

Bob Dylan Anthology Volume 2, 2005, New Malden. Chrome Dreams, s. 181.

²³ Heylin, *Still on...*, *op. cit.*, s. 226.

²⁴ Jf. *Ibid.*, s. 226-27. Blake sitert fra *The Complete Poems*, Penguin Classics, [1977] 1985.

²⁵ Heylin, *Still on...*, *op. cit.*, s. 227-28.

Dylan her, for der heter det: «he hath weighed the world in the balance» (4:36). Det er trolig denne ideen Dylan vil uttrykke, ikke den hos Daniel.²⁶

Tekstetablering

Tross alle forskjeller mellom sang- og boklyrikk som gjelder stemme og ordmusikk, er hovedforskjellen likevel den at i forhold til sanglyrikk så kan vi ikke alltid si at vi *har* teksten. Dylans sanglyrikk er muntlig lyrikk som primært eksisterer i innspillinger og fremføringer. Skriftteksten er sekundær, nærmest et biprodukt, og sangens forhold til det trykte ordet er høyst ustabil. Dette byr på utfordringer, for teksten er i mange tilfeller bare et utsnitt av en stadig pågående omskrivningsprosess. Kort sagt: Hvilken tekst?

Omkring 60 prosent av Dylans sangtekster er publisert i *Lyrics*, som tre ganger er utgitt i forøkede utgaver (1973, 1985 og 2004). Men mange av tekstene er ufullstendige og/ eller feil-transkriberte. Det finnes forholdsvis lite originalt håndskriftlig materiale, men det finnes et ganske stort utvalg av både upubliserte og publiserte alternative innspillinger med alternative tekster.

I hovedsak er Dylan en god redaktør.²⁷ Oftest forbedrer han sangene underveis og over tid, men det hender også at han forverrer eller forvirrer dem. Og det han selv sier om sitt verk, og det han skriver i sin selvbiografi, er ikke alltid til å stole på.²⁸

En sak er at noen sanger i tilblivelsesfasen får et nytt vers, som «Blowin' in the Wind» (1962), mens andre mister et vers eller to, som «It Ain't Me Babe» (1964). Et ekstremt eksempel er «Political World» (1989) hvor den fulle versjonen teller 16 vers, som reduseres til 11 i den utgitte sangen.²⁹ «Someday Baby» (2006) hadde først 11 vers, ble redusert til ni, men bare

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Heylin, *Revolution....*, *op. cit.*, s. 21.

²⁸ Jf. *Ibid.*, s. 25-26.

²⁹ Heylin, *Still on....*, *op. cit.*, s. 403-04.

fem av dem går igjen i begge versjonene.³⁰ Mange, mange andre eksempler kunne nevnes.

Særlig interessant er «She's Your Lover Now», skrevet i 1965, men copyright-registrert først i 1971 og publisert som tekst i 1973, men da uten sluttverset, som ikke bare gir sangen enhet og helhet, men som også er et storslagent vers.

Mange sanger har vært utsatt for endringer, og i flere tilfeller finnes det innspillinger med forskjellig tekst. Et eksempel er «When I Paint My Masterpiece» (1971), som ble utsatt for betydelige omskrivninger mellom den første versjonen, som ble publisert, og sangens «endelige form». Noen av endringene er klare forbedringer, men ikke alle. Slik er det i mange tilfeller, og ikke alle slike endringer, i alle fall ikke om de skjer i fremføring, er like interessante. Men noen er.

En talende endring fra opprinnelig utgitt versjon til senere live fremføring har vi i «Going, Going, Gone» (1973). Mens bestemoren først råder sangjeg'et slik: «Don't you and your one true love ever part», så råder hun ham senere slik: «Don't you and that lifelong dream ever part».³¹ I Dylans 70-talls-sanger er det mange eksempler på endringer i samme retning. Kjente sanger som ble til dels avgjørende omskrevet i løpet av flere år med fremføring, er «Tangled Up In Blue» og «Simple Twist of Fate» (begge 1974).

Også «Jokerman» (1981) er en sang som ble omskrevet fra første innspilling til publisering. De fleste omskrivningene er forbedringer, men kanskje ikke alle, for når «Well, the preacherman talkin' about the deaf and the dumb/ And a world to come, that's already been predetermined» ble til: «Well, the rifleman's stalking the sick and the lame/ Preacherman seeks the same, who'll get there first is uncertain», så er noe klart erstattet av noe like poetisk, men eskatologisk mindre klart og kanskje også mindre interessant.³²

³⁰ *Ibid.*, s. 591-93.

³¹ Heylin, *Revolution...*, *op. cit.*, s. 539.

³² Heylin, *Still on...*, *op. cit.*, s. 293.

Det er mange eksempler også på endringer fra offisiell lyd-utgivelse til trykket tekst. Jeg skal bare nevne noen få. I «Just Like a Woman» (1966) er sangens andre linje blitt endret fra «Tonight is lost inside the rain» til det mindre suggestive «Tonight as I stand inside the rain». ³³ Mer slående er endringen i «Denise Denise» (1964), fra det fullt ut forståelige «Denise, Denise, are you for sale or just on the shelf?» til det ugjennomtrentelige «Denise, Denise/ You're concealed here on the shelf». ³⁴

I «Mama, You Been on My Mind» (1964) har Dylan endret den fine kupletten «I'm not calling for you t go/ I'm just whispurin' t myself, tho which me's talking I don't know», fra utkast til publisert tekst: «[...] I got no place t' go/ I'm just breathin' to myself, pretendin', not that I don't know». ³⁵

I «Visions of Johanna» (1965) trykkes nestsiste linje: «The harmonicas play the skeleton keys and the rain», men som Heylin skriver, de fleste hører linjen slik: «The harmonicas play the skeleton keys in the rain». ³⁶ Slikt kan få betydning for eventuelle tolkninger.

Et enda større problem er transkriberingsfeil. Dylans trykte lyrikk er i mange, kanskje de fleste, tilfeller transkribert fra bånd, og dette har medført mange merkverdigheter.

I «Tell Me, Momma» (1966) synger han det fullt ut forståelige «Cold black glass don't make no mirr'r/ Cold black water don't make no tears». ³⁷ Men den trykte teksten har: «Ol' black Bascom, don't break no mirrors/ Cold black water dog, make no tears». Tilsvarende i «Sign on the Cross» (1967). Kupletten «There's some who're in prison/ And there's some in the penitentiary, too», ³⁸ blir i trykket form til: «Well,

³³ Gill, *op. cit.*, s. 148.

³⁴ Heylin, *Revolution...*, *op. cit.*, s. 233.

³⁵ *Ibid.*, s. 235-36.

³⁶ *Ibid.*, s. 341.

³⁷ *Ibid.*, s. 354.

³⁸ *Ibid.*, s. 408.

there is some on every chisel/ And there is some in the championship, too». Enda verre er det at det meningsfulle «Later on you might want to enter it, but, of course, the door might be closed»³⁹ er endret til det nonsensaktige «the bird is here and you might want to enter it, but, of course, the door might be closed». Om slike fatale «feil» skyldes Dylans behov for å tilsløre tidlige uttrykk for dragning mot kristendommen eller transkribtørenes dårlige ører, er ikke godt å si.⁴⁰

«Down Along the Cove» (1967) er en sang som fikk ny live tekst så sent som i 2003, og det eneste eksempel på at en ny live fremført tekst er blitt inkludert i siste utgave av *Lyrics*. Men den berømte elvebåten «the Jackson River Queen» er blitt til «Jacks and the River Queen».⁴¹

Også i den store polemiske «Foot of Pride» (1983) finner vi merkverdig transkribering. I den utgitte takningen syn- ges det: «How to enter into the gates of paradise; and know/ How to carry a burden too heavy to be yours»,⁴² men i boken er dette blitt: «How to enter into the gates of paradise/ No, how to carry a burden too heavy to be yours». Den fiktive sangtittelen «You'll Love Me Till The Morning, Stranger» blir til «ya love me to the moon and the stranger». Enda rarere: Sluttordet i linjen «They can exalt you up or bring you down bankrupt» blir til «main route».⁴³

Selv ørsmå transkriberingsfeil kan få stor betydning for forståelsen. I «Most of the Time» (1989) høres det ut som om Dylan synger «She's not far behind» og ikke det som står i boken: «She's that far behind». Førstnevnte er å foretrekke for det sår tvil ved sangens påstand: «Most of the time/ She ain't even in my mind».⁴⁴

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, s. 209.

⁴¹ *Ibid.*, s. 458.

⁴² Heylin, *Still on..., op. cit.*, s. 335.

⁴³ *Ibid.*, s. 336.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 443.

Utgivelsen av *Tell Tale Signs* i 2008, vol. 8 i den offisielle *The Bootleg Series*, gjør det mulig å høre hvordan ulike innspillinger av en og samme sang varierer sterkt – også tekstlig.

«Series of Dreams» (1989) er en sang som ikke ble utgitt på det albumet den var tiltenkt. Den kom ut 18 måneder senere, som sluttspor på *The Bootleg Series vol. 1-3*, men da manglet en strofe. Også andre endringer hadde skjedd. Begynnelsen på strofe 2 lyder først slik: «Where the time and the tempo drag/ Suddenly the gate is thrown open, and you're left holding the bag.»⁴⁵ Dette er blitt til: «Where the time and the tempo fly/And there's no exit in any direction/ 'Cept the one that you can't see with your eyes.» Men ved utgivelsen i 1991 greide noen å blande sammen to ulike innspillinger, slik at «drag» rimte med «eye».⁴⁶

Om slike variasjoner skyldes forfatterens nonsjalanse eller visse tilsløringsbehov, er ikke godt å si. Det som imidlertid er ganske klart, er at den faste, fikserte teksten i mange tilfeller ikke finnes. Vi må derfor kunne konkludere med at når det gjelder sanglyrikk (og særlig av denne orale typen), så er teksten i visse fall nærmest flytende. Skal vi nærme oss et slikt materiale på forskningsmessig vis, må vi foreta valg. Det er ikke sikkert at en omfattende redegjørelse for varianter alltid bringer oss nærmere en god lesning, men det er ganske klart at total uvitenhet om tekstvarianter vil kunne føre til i beste fall ensidige lesninger, i verste fall direkte feillesninger.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 438.

⁴⁶ *Ibid.*